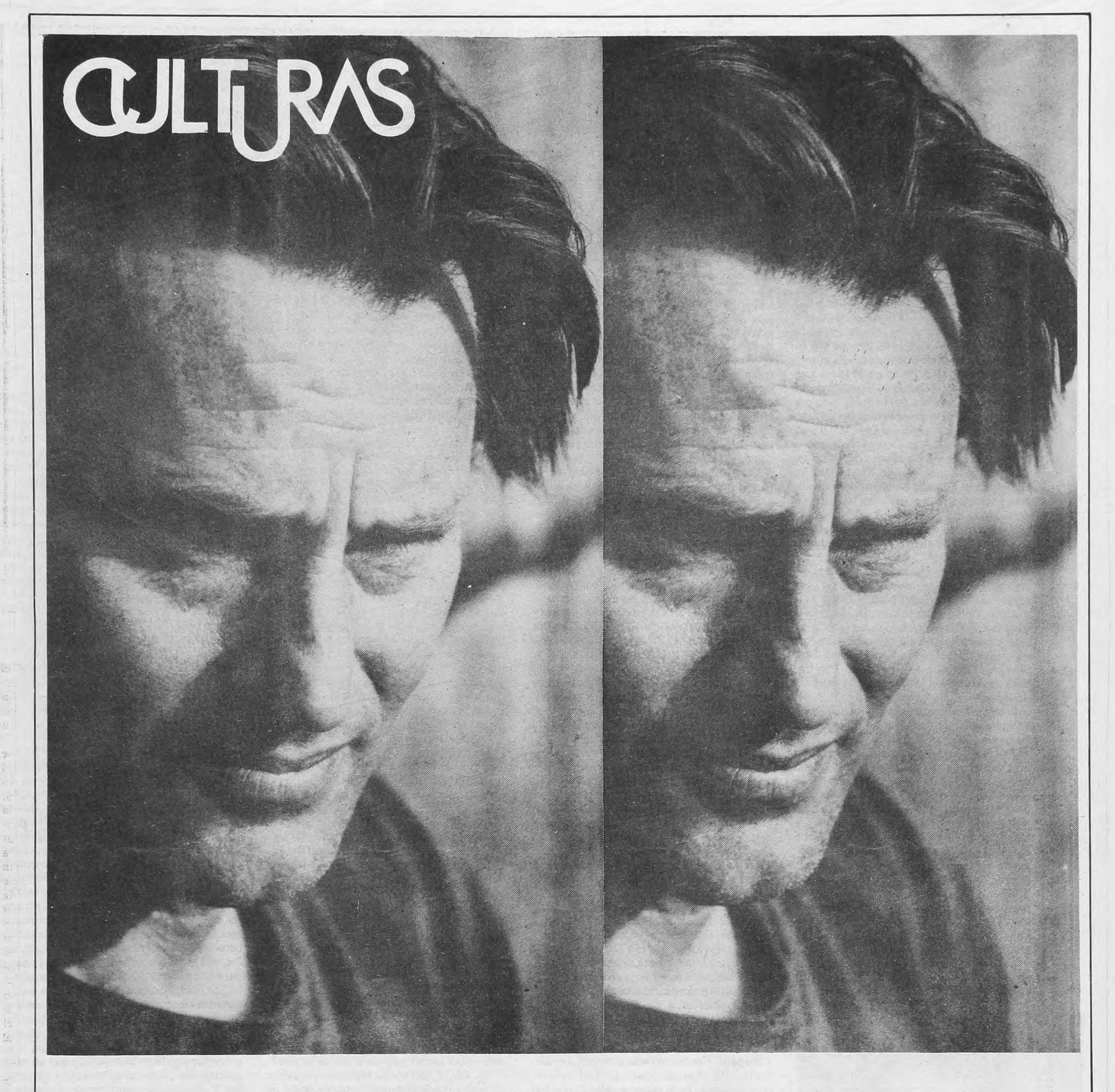


SAM SHEPARD

ALGO SE ESTA MOVIENDO

Durante años su libro de cuentos y poemas "Crónicas de motel" circuló como objeto de culto entre unos pocos. Los más atentos sabían además que había compartido con Wim Wenders el guión de "Paris, Texas". Encima, es el marido de Jessica Lange y actuó en un par de esas buenas películas que sólo se consiguen en video. Pero, además, Sam Shepard debe ser, hoy, el mejor dramaturgo norteamericano. El jueves pasado se estrenó en Buenos Aires "Extraña pasión", el film de Robert Altman basado en su pieza "Fool for love" que, para mejor, lo tiene de protagonista.

Suplemento de Página/12

GEOGRAFIA DE UN CABALLO SOÑADOR

Por Kevin Sessums

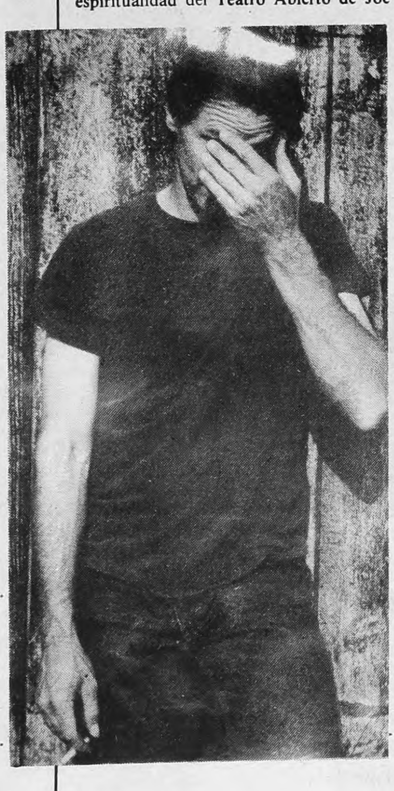
Interview de Nueva York

Samuel Shepard Rogers II nació el 5 de noviembre de 1943, aunque era en realidad la séptima generación de varones que tuvieron que llevar el peso de los tres nombres. Todos lo llamaban Steve. El padre de Steve Rogers estaba en el servicio militar y la familia lo siguió desde la base del ejército original en Illinois a otras en Dakota del Sur, Utah, Florida y Guam. Después de la guerra se establecieron en un rancho de paltas en Duarte, California, donde Steve pasó su adolescencia. Su padre, creyente de la educación y amante de la poesía, era también un alcohólico algo violento. A los 19, cada vez más desgraciado con lo que lo rodeaba, Steve se escapó con una *troupe* de teatro. Llegó a Nueva York.

Poco después de llegar a la ciudad dejó caer el Rogers de su nombre —"siempre pensé que era vulgar por Roy Rogers"— y se mudó a un departamento en la Avenida C con Charlie Mingus Jr, hijo de ese grande del jazz y amigo del colegio que también había emigrado al Este. Ahora se llamaba Sam Shepard, consiguió —por Mingus— un trabajo de mozo en el Village Gate, el legendario club de jazz, lavaba algunos platos, le llevaba a Nina Simone sus cubos de hielo y escuchaba los últimos ritmos de la noche que luego alimentarían su trabajo.

El jefe de camareros Ralph Cook anunció un día que le habían dado el uso de la Iglesia de San Marcos para alojar a la compañía de teatro Génesis, que él estaba fundando para producir nuevas pruebas. Les preguntó a los miembros del staff si conocían obras que necesitarán de una producción. El flacucho muchacho de California, que hasta ese momento había estado cultivando una reputación de drogadicto junto con su compinche Mingus, sorprendió a Cook al decirle que él había escrito un par de obras de un acto. Cook produjo ambas, *The Rock Garden* y *Cowboys*. La carrera de Sam Shepard como dramaturgo había comenzado.

Es una carrera que ha podido sostener una serie de impulsos teatrales, desde la humilde espiritualidad del Teatro Abierto de Joe Chaikin hasta el machismo de esos primeros días del Teatro Génesis, donde conoció a la actriz O-Lan, que más tarde se convirtió en su mujer y madre de su hijo Jesse, ahora de 17 años. La energía de la irreverencia por su trabajo puede rastrearse en la inclinación que alguna vez sintió por el rock and roll, cuando todavía como baterista para The Holy Modal Rounders, el grupo que ayudó a fundar en la década de los '60 o actuando con Patti Smith durante su pública relación de amor a comienzos de los '70.



Ese affaire fue el que ayudó a Shepard a tocar fondo. Salió de Nueva York y sus intrigas sexuales, sus políticas teatrales, y más que nada de la droga que había estado ingiriendo durante años, y junto con O-Lan y Jesse se escapó a Londres. Ahí encontró un respeto por su trabajo que nunca había experimentado de la misma manera en América.

"Tienen una tremenda cultura teatral aquí en Inglaterra. No sólo en las clases altas está muy extendida. Y tienen grandes actores. Trabajé con Bobby Hoskins, que ahora es un gran actor de cine. Trabajé con grandes tipos —cockneys, irlandeses, escoceses, algunos londinenses—. Todos estaban deseosos de explorar lo que uno quisiera. Empecé dirigiendo mis propias obras acá arriba, en el Royal Court Theatre. Me dieron un cuarto y me dijeron que hiciera lo que yo quisiera."

Pero extrañaba el Oeste americano. Otra vez empaquetó a O-Lan y a Jesse y esta vez alquiló un rancho fuera de San Francisco. Allí se involucró con el Magic Theater parecido al Teatro Génesis, donde era un escritor teatral-en-residencia. Pero rodeado por la gran familia de O-Lan y teniendo que mantener el rancho, Shepard se encontró con necesidad de dinero. Por suerte, el director Terrence Malick lo visitó y le ofreció un rol para su próxima película, *Days of Heaven* (Días celestiales).

La película cambiaría la vida de Shepard en más de un sentido, pues fue más tarde en el set de *Frances* que conoció a Jessica Lange. Dejó a O-Lan y él y Lange comenzaron a vivir juntos. Ahora se han mudado de Nueva México a una granja en el sur, donde viven con Alexandra, la hija de Lange y Mijail Baryshnikov, y sus dos hijos, una hija llamada Hannah y un hijo a quien Shepard se refiere amorosamente como "el chico".

Es un nombre que ya no puede aplicársele a Shepard. *Far North* (Más al norte), su último trabajo, es un paso hacia adelante artístico y personal. Es la primera película que ha dirigido y es también la primera vez que se ha concentrado tanto en el punto de vista de la mujer. Durante muchos años los críticos lo acusaron de ser abiertamente macho en lugar de verlo por lo que es —un artista que constantemente ha encontrado la *poesía* en el machismo. Pero con *Far North* finalmente admite que es la mujer en las especies la que parece haber encontrado el deseo genético y espiritual para sobrevivir.

Dos hechos forman la historia de *Far North*: el cumpleaños número 100 de una abuela y las heridas de un padre después que un caballo se suelta del carro y lo arrastra a lo largo del camino. Charles Durning es el padre y Jessica Lange, la hija a quien él llama a su lado en la cama del hospital en Minnesota. Lamentablemente se encuentra en el hall con su cuñado, actuado por Donald Moffat; Durning quiere que Lange vengue su orgullo herido, matando al viejo caballo que ha estado en la familia durante años. Las otras tres mujeres de la familia, sin embargo, se niegan a dejarle llevar a cabo la acción. Son su hermana que todavía vive en la granja, actuada por Tess Harper; la hija de ésta, Patricia Arquette; y Ann Wedgeworth, la desequilibrada madre de Harper y Lange.

Cuando nuestra conversación se volcó hacia el cine, la cualidad de niño que ha tapado a Shepard toda su vida comienza a aparecer. Su cara se relajó. El se animó. Hasta su voz tomó la inflexión de un niño contando su primer cuento de cazadores.

"Lo curioso era que con todos los exteriores, sabía exactamente qué hacer, dónde poner la cámara, cómo moverla, todo eso," sonrió y se puso un Camel en la boca. "Pero una vez que estuve adentro, fue como una pesadilla. No lo podía creer. Quería filmar con tomas más completas."

KEVIN SESSUMS: *En tu primera película has regresado a todos los motivos que recorren tu trabajo teatral.*

SAM SHEPARD: (Se ríe) Una repetición de eventos, ¿hum?

KS: *Sí. Está, por supuesto, el símbolo del caballo. Está el instinto tribal. El impulso violento. La necesidad de la familia y la sensualidad de la comida. El amor a la tierra. La forma en que saltamos de un sueño profundo a la conciencia. Hay muchos detalles "shepardescos". ¿Escribió el guión específicamente para la película o era originalmente una obra de teatro?*

SS: Esta fue una obra de teatro desde el comienzo. La escribí hace un año. La terminé cuando fui a California a jugar al polo y me accidenté bastante feo. Tenía rota dos vértebras y no podía jugar, así que estaba forzado a escribir. Me senté y terminé esta cosa, me llevó casi dos semanas, pero tenía la mayor parte ya hecha.

KS: *¿Fue una elección consciente?*

SS: Bueno, usted sabe, con todo lo que uno escribe es un intercambio de intención y accidente. No puedo decir que todo fue absolutamente intencional, porque uno empieza con ciertos impulsos, y después otras cosas empiezan a aparecer y nos influencian. Y uno, quiere estar con las cosas que surgen de ese material. Yo quise que fuera sobre mujeres, pero también sobre esos dos hombres. *Están ahí.* Están presentes en la película.

KS: *Pero son...*

SS: ...un poquito más patéticos. (Ríe.)

KS: *Las mujeres son mucho más fuertes. Los hombres están como golpeados por la vagina.*

SS: No deberían aparecer así exactamente. Son más enajenados. Hay una sensación de los hombres perdiendo su lugar. Y como resultado de que los hombres pierdan su lugar, las mujeres encuentran el suyo. Es extraño.

KS: *¿Para que las mujeres encuentren su lugar, los hombres deben ser reubicados?*

SS: Eso es algo que la gente de sociología debe resolver. No tengo respuesta para eso.

KS: *¿Puede un hombre enamorarse de una mujer sin ser golpeado por su vagina?*

SS: Oh, sí. Ahí se está hablando realmente de poder. Todo el mundo habla de poder sin saber qué es lo que significa. Hay que examinar lo que estas cosas significan. ¿Qué es el poder?

KS: *Quizá los que tienen el poder son los que nos dan las definiciones.*

SS: Quizás. No lo sé. Pero no creo que el amor tenga nada que ver con el poder. El amor no tiene nada que ver con la voluntad de un individuo. El amor es un poder por sí solo. Si uno no cae bajo él, uno no se enamora.

KS: *En sus escritos, particularmente en sus primeras obras, hay un intenso elemento de confianza. En sus obras no existe ese elemento de acción-motivación-acción. Hay que confiar en el material mismo. Hay que caminar hacia el precipicio y saltar.*

SS: Pero no como tontos. Nadie espera que un actor salte de un precipicio si no sabe que lo van a agarrar del otro lado. Y presumo que nadie querría conducir a los actores en esa dirección. Ahí es cuando comienzan a desconfiar de uno, si uno les está pidiendo que hagan algo que los va a aplastar. Tienen que saber que no van a ser aplastados. Entonces pegarán el salto. Grotowski alguna vez dijo una gran cosa acerca de la dirección. El dijo que hay que seducir al actor; en realidad hay que invitar a los actores a un mundo en el que ellos sienten que no han estado nunca antes, pero que están deseosos de probar. Esto es la clase de cosa que yo ando buscando. Uno hace una invitación. Hay una exigencia también, pero la exigencia tiene que ser algo que va a redituar. No es por nada. No es por su propio provecho. El rédito es que el autor descubre una *vida*. Y uno espera que sea una vida que no habían encontrado antes. O quizás encontraron una parte de ella y uno los ayuda a encontrar el resto.

KS: *¿Con* Far North, *tiene la sensación de que se dirige a un público distinto ya que es una película y no una obra teatral?*

SS: Sí. Uso un mecanismo distinto para medir el punto de vista. En otras palabras, con el teatro uno está midiendo el punto de vista basado en una habitación en la que todos son conscientes de todos. En una película, esto no es verdad; todos no están conscientes de todos. Entran en el sueño invidualmente, aun aquellos que vienen acompañados. Pierden contacto entre sí. Se meten en la película por un camino mental. La instancia integra del público es psicológicamente muy diferente del teatro al cine. Uno construye de acuerdo con la ley que gobierna a cada uno. No cabe ninguna duda de que el público de teatro es completamente distinto al público del cine, aunque sean las mismas personas las que van. La actividad del público y las expectativas del público y el rol que juega el público, son completamente distintos. Así que no se puede diseñar una obra de teatro en la misma forma que se diseña una película. Es imposible. La película tiene lugar en la mente, una obra de teatro tiene lugar en la carne y en la sangre.

KS: *¿Hay directores de los cuales haya aprendido, simplemente viendo su obra?*

SS: Seguro. Adoro a Jacques Tati. Hizo *Trafic*, *Las Vacaciones del Sr. Hulot* y *Mi Tío*, esos clásicos de la comedia física. Estos casi carecen de lenguaje. Y el lenguaje que usa es una mezcla de francés, inglés, español, alemán —son como pequeñas viñetas— y amo a Buñuel, a Kurosawa. Buñuel es una de las maravillas del cine. En la mayoría de las películas que uno ve, se tiene la sensación de que son completamente o parcialmente artificiales. Hay algo no entero en ellas; no existen como un animal integro. Con las películas de Buñuel siempre he sentido que existían como si hubieran pasado en algún lugar, antes, y él las hubiera encontrado y las hubiera entregado al mundo. Hay algo maravillosamente completo en ellas. Y no sólo eso; él también tiene todos esos niveles. Uno cree que está en un mundo y de pronto descubre que está en un lugar completamente diferente, dentro de la mente del personaje; o alguien abre un libro de bolsillo y hay un pollo muerto ahí. Cosas simplemente fenomenales. Y sin embargo nunca pierde el sentido de la narración.

KS: *Está describiendo sus propia obras.*

SS: Es bueno inclinarse hacia la gente que nos recuerda no sólo nuestro propio trabajo sino también nuestra propia vida y hacia donde estamos orientando nuestro trabajo. Quiero decir, nunca me compararía con Buñuel. El es un maestro en películas contemporáneas. ¿Usted vio *Ese oscuro objeto del deseo*? Qué película increíble. Y eso resultó por usar esas dos mujeres. Una de ellas se fue y tuvo que contratar otra. Pero después usó a ambas mujeres en la película. Ese es un poeta. Si hubiese sucedido en Hollywood, hubiesen tirado todo al diablo y hubieran comenzado a filmar todo de nuevo.

KS: *¿El caballo, la imagen central en* Far North, *era macho o hembra?*

SS: Usamos tres caballos distintos. Eran castrados. Las yeguas son muy difíciles de manejar.

KS: *¿A qué clase de metáfora querías llegar con el caballo?*

SS: Nunca lo traté de esa manera. No quiero establecer metáforas porque en cuanto uno lo hace se convierte en un juego intelectual. No estaba para nada buscando algo metafórico. Estaba buscando una manija —si quiere llamarlo así—, una premisa desde donde las cosas pudieran repercutir. Me pareció una premisa interesante. Quizás trillado para empezar. Pero es una apertura.

KS: *Hay una línea en la película que se repite continuamente: "¿Donde están todos los hombres?" Halie preguntaba lo mismo en su obra* Buried Child *(Niño enterrado)*

GEOGRAFIA DE UN CABALLO SOÑADOR

Por Kevin Sessums



Samuel Shepard Rogers II nació el 5 de noviembre de 1943, aunque era en realidad la séptima generación de varones que tuvieron que llevar el peso de los tres nombres. Todos lo llamaban Steve. El padre de Steve Rogers estaba en el servicio militar y la familia lo siguió desde la base del ejército original en Illinois a otras en Dakota del Sur, Utah, Florida y Guam. Después de la guerra se establecieron en un rancho de paltas en Duarte, California, donde Steve pasó su adolescencia. Su padre, creyente de la educación y amante de la poesía, era también un alcohólico algo violento. A los 19, cada vez más desgraciado con lo que lo rodeaba, Steve se escapó con una *troupe* de teatro. Llegó a Nueva York.

Poco después de llegar a la ciudad dejó caer el Rogers de su nombre —"siempre pensé que era vulgar por Roy Rogers"— y se mudó a un departamento en la Avenida C con Charlie Mingus Jr, hijo de ese grande del jazz y amigo del colegio que también había emigrado al Este. Ahora se llamaba Sam Shepard, consiguió —por Mingus— un trabajo de mozo en el Village Gate, el legendario club de jazz, lavaba algunos platos, le llevaba a Nina Simone sus cubos de hielo y escuchaba los últimos ritmos de la noche que luego alimentarían su trabajo.

El jefe de camareros Ralph Cook anunció un día que le habían dado el uso de la Iglesia de San Marcos para alojar a la compañía de teatro Génesis, que él estaba fundando para producir nuevas pruebas. Les preguntó a los miembros del staff si conocían obras que necesitarán de una producción. El flacucho muchacho de California, que hasta ese momento había estado cultivando una reputación de drogadicto junto con su compinche Mingus, sorprendió a Cook al decirle que él había escrito un par de obras de un acto. Cook produjo ambas, *The Rock Garden* y *Cowboys*. La carrera de Sam Shepard como dramaturgo había comenzado.

Es una carrera que ha podido sostener una serie de impulsos teatrales, desde la humilde espiritualidad del Teatro Abierto de Joe Chaikin hasta el machismo de esos primeros días del Teatro Génesis, donde conoció a la actriz O-Lan, que más tarde se convirtió en su mujer y madre de su hijo Jesse, ahora de 17 años. La energía de la irreverencia por su trabajo puede rastrearse en la inclinación que alguna vez sintió por el rock and roll, cuando todavía como baterista para The Holy Modal Rounders, el grupo que ayudó a fundar en la década de los '60 o actuando con Patti Smith durante su pública relación de amor a comienzos de los '70.



Ese affaire fue el que ayudó a Shepard a tocar fondo. Salió de Nueva York y sus intrigas sexuales, sus políticas teatrales, y más que nada de la droga que había estado ingiriendo durante años, y junto con O-Lan y Jesse se escapó a Londres. Ahí encontró un respeto por su trabajo que nunca había experimentado de la misma manera en América.

"Tienen una tremenda cultura teatral aquí en Inglaterra. No sólo en las clases altas está muy extendida. Y tienen grandes actores. Trabajé con Bobby Hoskins, que ahora es un gran actor de cine. Trabajé con grandes tipos —cockneys, irlandeses, escoceses, algunos londinenses—. Todos estaban deseosos de explorar lo que uno quisiera. Empecé dirigiendo mis propias obras acá arriba, en el Royal Court Theatre. Me dieron un cuarto y me dijeron que hiciera lo que yo quisiera."

Pero extrañaba el Oeste americano. Otra vez empaquetó a O-Lan y a Jesse y esta vez alquiló un rancho fuera de San Francisco. Allí se involucró con el Magic Theater parecido al Teatro Génesis, donde era un escritor teatral-en-residencia. Pero rodeado por la gran famlia de O-Lan y teniendo que mantener el rancho, Shepard se encontró con necesidad de dinero. Por suerte, el director Terrence Malick lo visitó y le ofreció un rol para su próxima película, *Days of Heaven* (Días celestiales).

La película cambiaría la vida de Shepard en más de un sentido, pues fue más tarde en el set de *Frances* que conoció a Jessica Lange. Dejó a O-Lan y él y Lange comenzaron a vivir juntos. Ahora se han mudado de Nueva México a una granja en el sur, donde viven con Alexandra, la hija de Lange y Mijail Baryshnikov, y sus dos hijos, una hija llamada Hannah y un hijo a quien Shepard se refiere amorosamente como "el chico".

Es un nombre que ya no puede aplicársele a Shepard. *Far North* (Más al norte), su último trabajo, es un paso hacia adelante artístico y personal. Es la primera película que ha dirigido y es también la primera vez que se ha concentrado tanto en el punto de vista de la mujer. Durante muchos años los críticos lo acusaron de ser abiertamente macho en lugar de verlo por lo que es —un artista que constantemente ha encontrado la *poesía* en el machismo. Pero con *Far North* finalmente admite que es la mujer en las especies la que parece haber encontrado el deseo genético y espiritual para sobrevivir.

Dos hechos forman la historia de *Far North*: el cumpleaños número 100 de una abuela y las heridas de un padre después que un caballo se suelta del carro y lo arrastra a lo largo del camino. Charles Durning es el padre y Jessica Lange la hija a quien él llama a su lado en la cama del hospital en Minnesota. Lamentablemente se encuentra en el hall con su cuñado, actuado por Donald Moffat; Durning quiere que Lange vengue su orgullo herido, matando al viejo caballo que ha estado en la familia durante años. Las otras tres mujeres de la familia, sin embargo, se niegan a dejarle llevar a cabo la acción. Son su hermana que todavía vive en la granja, actuada por Tess Harper; la hija de ésta, Patricia Arquette; y Ann Wedgeworth, la desequilibrada madre de Harper y Lange.

Cuando nuestra conversación se volcó hacia el cine, la cualidad de niño que ha tapado a Shepard toda su vida comienza a aparecer. Su cara se relajó. El se animó. Hasta su voz tomó la inflexión de un niño contando su primer cuento de cazadores.

"Lo curioso era que con todos los exteriores, sabía exactamente qué hacer, dónde poner la cámara, cómo moverla, todo eso," sonrió y se puso un Camel en la boca. "Pero una vez que estuve adentro, fue como una pesadilla. No lo podía creer. Quería filmar con tomas más completas."

KEVIN SESSUMS: *En tu primera película has regresado a todos los motivos que recorren tu trabajo teatral.*

SAM SHEPARD: (Se ríe) Una repetición de eventos, ¿hum?

KS: *Sí. Está, por supuesto, el símbolo del caballo. Está el instinto tribal. El impulso violento. La necesidad de la familia y la sensualidad de la comida. El amor a la tierra. La forma en que saltamos de un sueño profundo a la conciencia. Hay muchos detalles "shepardescos". ¿Escribió el guión específicamente para la película o era originalmente una obra de teatro?*

SS: Esta fue una obra de teatro desde el comienzo. La escribí hace un año. La terminé cuando fui a California a jugar al polo y me accidenté bastante feo. Tenía rota dos vértebras y no podía jugar, así que estaba forzado a escribir. Me senté y terminé esta cosa, me llevó casi dos semanas, pero tenía la mayor parte ya hecha.

KS: *¿Fue una elección consciente?*

SS: Bueno, usted sabe, con todo lo que uno escribe es un intercambio de intención y accidente. No puedo decir que todo fue absolutamente intencional, porque uno empieza con ciertos impulsos, y después otras cosas empiezan a aparecer y nos influencian. Y uno, quiere estar con las cosas que surgen de ese material. Yo quise que fuera sobre mujeres, pero también sobre esos dos hombres. *Están ahí*. Están presentes en la película.

KS: *Pero son...*

SS: ...un poquito más patéticos. (Ríe.)

KS: *Las mujeres son mucho más fuertes. Los hombres están como golpeados por la vagina.*

SS: No deberían aparecer así exactamente. Son más enajenados. Hay una sensación de los hombres perdiendo su lugar. Y como resultado de que los hombres pierdan su lugar, las mujeres encuentran el suyo. Es extraño.

KS: *¿Para que las mujeres encuentren su lugar, los hombres deben ser reubicados?*

SS: Eso es algo que la gente de sociología debe resolver. No tengo respuesta para eso.

KS: *¿Puede un hombre enamorarse de una mujer sin ser golpeado por su vagina?*

SS: Oh, sí. Ahí se está hablando realmente de poder. Todo el mundo habla de poder sin saber qué es lo que significa. Hay que examinar lo que estas cosas significan. ¿Qué es el poder?

KS: *Quizá los que tienen el poder son los que nos dan las definiciones.*

SS: Quizás. No lo sé. Pero no creo que el amor tenga nada que ver con el poder. El amor no tiene nada que ver con la voluntad de un individuo. El amor es un poder por sí solo. Si uno no cae bajo él, uno no se enamora.

KS: *En sus escritos, particularmente en sus primeras obras, hay un intenso elemento de confianza. En sus obras no existe ese elemento de acción-motivación-acción. Hay que confiar en el material mismo. Hay que caminar hacia el precipicio y saltar.*

SS: Pero no como tontos. Nadie espera que un actor salte de un precipicio si no sabe que lo van a agarrar del otro lado. Y presumo que nadie querría conducir a los actores en esa dirección. Ahí es cuando comienzan a desconfiar de uno, si uno les está pidiendo que hagan algo que los va a aplastar. Tienen que saber que no van a ser aplastados. Entonces pegarán el salto. Grotowski alguna vez dijo una gran cosa acerca de la dirección. El dijo que hay que seducir al actor; en realidad hay que invitar a los actores a un mundo en el que ellos sienten que no han estado nunca antes, pero que están deseosos de probar. Esto es la clase de cosa que yo ando buscando. Uno hace una invitación. Hay una exigencia también, pero la exigencia tiene que ser algo que va a redituar. No es por nada. No es por su propio provecho. El rédito es que el autor descubre una *vida*. Y uno espera que sea una vida que no habían encontrado antes. O quizás encontraron una parte de ella y uno los ayuda a encontrar el resto.

KS: *¿Con* Far North, *tiene la sensación de que se dirige a un público distinto ya que es una película y no una obra teatral?*

SS: Sí. Uso un mecanismo distinto para medir el punto de vista. En otras palabras, con el teatro uno está midiendo el punto de vista basado en una habitación en la que todos son conscientes de todos. En una película, esto no es verdad; todos no están conscientes de todos. Entran en el sueño invidualmente, aun aquellos que vienen acompañados. Pierden contacto entre sí. Se meten en la película por un camino mental. La instancia íntegra del público es psicológicamente muy diferente del teatro al cine. Uno construye de acuerdo con la ley que gobierna a cada uno. No cabe ninguna duda de que el público de teatro es completamente distinto al público del cine, aunque sean las mismas personas las que van. La actividad del público y las expectativas del público y el rol que juega el público, son completamente distintos. Así que no se puede diseñar una obra de teatro en la misma forma que se diseña una película. Es imposible. La película tiene lugar en la mente, una obra de teatro tiene lugar en la carne y en la sangre.

KS: *¿Hay directores de los cuales haya aprendido, simplemente viendo su obra?*

SS: Seguro. Adoro a Jacques Tati. Hizo *Trafic*, *Las Vacaciones del Sr. Hulot* y *Mi Tío*, esos clásicos de la comedia física. Estos casi carecen de lenguaje. Y el lenguaje que usa es una mezcla de francés, inglés, español, alemán —son como pequeñas viñetas— y amo a Buñuel, a Kurosawa. Buñuel es una de las maravillas del cine. En la mayoría de las películas que uno ve, se tiene la sensación de que son completamente o parcialmente artificiales. Hay algo no entero en ellas; no existen como un animal íntegro. Con las películas de Buñuel siempre he sentido que existían como si hubieran pasado en algún lugar, antes, y él las hubiera encontrado y las hubiera entregado al mundo. Hay algo maravillosamente completo en ellas. Y no sólo eso; él también tiene todos esos niveles. Uno cree que está en un mundo y de pronto descubre que está en un lugar completamente diferente, dentro de la mente del personaje; o alguien abre un libro de bolsillo y hay un pollo muerto ahí. Cosas simplemente fenomenales. Y sin embargo nunca pierde el sentido de la narración.

KS: *Está describiendo sus propia obras.*

SS: Es bueno inclinarse hacia la gente que nos recuerda no sólo nuestro propio trabajo sino también nuestra propia vida y hacia donde estamos orientando nuestro trabajo. Quiero decir, nunca me compararía con Buñuel. El es un maestro en películas contemporáneas. ¿Usted vio *Ese oscuro objeto del deseo*? Qué película increíble. Y eso resultó por usar esas dos mujeres. Una de ellas se fue y tuvo que contratar otra. Pero después usó a ambas mujeres en la película. Ese es un poeta. Si hubiese sucedido en Hollywood, hubiesen tirado todo al diablo y hubieran comenzado a filmar todo de nuevo.

KS: *¿El caballo, la imagen central en* Far North, *era macho o hembra?*

SS: Usamos tres caballos distintos. Eran castrados. Las yeguas son muy difíciles de manejar.

KS: *¿A qué clase de metáfora querías llegar con el caballo?*

SS: Nunca lo traté de esa manera. No quiero establecer metáforas porque en cuanto uno lo hace se convierte en un juego intelectual. No estaba para nada buscando algo metafórico. Estaba buscando una manija —si quiere llamarlo así—, una premisa desde donde las cosas pudieran repercutir. Me pareció una premisa interesante. Quizás trillado para empezar. Pero es una apertura.

KS: *Hay una línea en la película que se repite continuamente: "¿Donde están todos los hombres?" Halie preguntaba lo mismo en su obra* Buried Child (*Niño enterrado*). *¿Dónde están, Sam? ¿Todos sentados detrás de las cámaras?*



SS: No. no, no. mire... parte de eso tiene que ver con el lugar donde *Far North* tiene lugar, que es al norte de Minnesota, una atmósfera muy del norte en la que los roles de los hombres y mujeres me parecen a mí muy diferenciados. Quiero decir, también lo son en otras partes del país, digamos en Texas, donde son al revés de Minnesota. Pero ahí, hay una sensación de que los hombres han perdido su lugar, y se han como evaporado. Y las mujeres parecen muy fuertes, muy de clan, muy orientadas hacia la familia a tal punto que si aún no han abandonado a los hombres, por cierto no los necesitan más. Y continuarán existiendo estén o no los hombres. Los hombres parecen estar a la deriva. Yo no sé por qué es eso, si por el país, o la cosa escandinava o los fríos inviernos...

KS: *Quizás los crudos inviernos hacen que se les marchite el pene.*

SS: (Se ríe) Es algo más que sólo una cosa sexual. Es mucho más que eso. Eso probablemente sea lo menos importante. Es *otra* cosa que eso.

KS: *¿Es la culpa de los hombres, o de las mujeres, o simplemente la culpa de la sociedad en que se encuentran?*

SS: No es la culpa de nadie. No creo que haya nada de culpa en eso. Es sólo una condición que se fue dando a través de los años. No tengo idea por qué se dio.

KS: *Así que otra vez en su trabajo está haciendo las preguntas pero negándose a dar ninguna respuesta.*

SS: Correcto. Es pretencioso dar respuestas. ¿Quién tiene las respuestas? Es una proposición ridícula dar respuestas. Solo los tontos y los políticos dan respuestas.

KS: *Su trabajo realmente no es político.*

SS: Bueno, quizás se podría verlo políticamente. Pero no me interesa *para nada* la política. No creo que la política jamás haya solucionado ninguno de los profundos problemas con los que nos confrontamos. En todo los casos, ha empeorado las cosas. Todo el mundo está a los alaridos por estos candidatos que están en la cama unos con otros. ¿A quién le importa un carajo? Son todos igualmente inaceptables. Yo simplemente no veo una esperanza en eso como solución a todo lo que nos enfrentamos.

KS: *¿Cree que hay temas políticos sobre los cuales uno no puede escribir?*

SS: Lo que sucede con los temas es que son efímeros. Si empezás a escribir sobre ellos, entonces mañana cambiarán. Mierda, en cinco minutos van a cambiar. Los temas no son lo importante. Hay algo más profundo que los temas, hay cosas que tienen que ver con asuntos... viejos. Y el asunto no ha cambiado. Siempre será el mismo. Es la misma cosa con la que siempre nos confrontamos. Y eso es lo que surge de los asuntos. Y a ellos hay que dirigirse. No quiero ser evasivo. Pero *es* misterioso. Al mismo tiempo es algo a lo que uno puede dirigirse. Y la única manera de dirigirse es en la instancia poética, en el sentido más verdadero. Uno va tras él a través de sentimientos de la misma forma en que un músico lo hace. Un músico no se dirige a temas; se dirige a algo más profundo.

KS: *¿Le incomoda cuando alguien se refiere a usted como un poeta?*

SS: No. Porque es la cosa más alta a lo que uno puede aspirar. Estoy hablando de ser poeta en el sentido real, no sólo hacer rimas. Quiero decir, es un viejo juego. Es la cosa realmente vieja, antigua, y todo empezó en el mismo lugar: el teatro. La música, la literatura, toda esa mierda aparecieron juntas en el mismo momento en el teatro.

SK: *Cuando hay competencia entre personajes en sus obras, hay una tendencia a volcarla en una forma de violencia. ¿Cree que la violencia es redituable?*

SS: No creo que la violencia sea absolutamente inútil. Es la mayor fuente de tragedia. Es un agujero sin esperanza del que no podemos escapar. Crecí en la violencia, con ella. Así que ha sido parte de mi vida. Pero me he puesto menos violento con los años. Mi fascinación por ella se ha ido borrando.

KS: *Cuando escribe, ¿escribe de imagen a imagen o de sonido a sonido?*

SS: Es lo mismo. Los sonidos son imágenes; las imágenes son sonidos. Las dos cosas están muy conectadas. Probablemente esté más conectado al sonido que a la imagen. Pero creo que están íntimamente conectados. Básicamente, cuando escribo tiene que ver con el movimiento. Algo se está *moviendo*.

Cowboys en desgracia

(Por Rolando Graña) En Nueva York, mientras era baterista, lavaplatos o simple adicto, Sam Shepard empezó a escribir obras de teatro que transcurrían lejos, en el desierto del Mojave, cordillera de por medio y justo detrás de Los Angeles y Hollywood.

Más allá de nostalgias biográficas —Shepard vivió y recorrió la zona cuando joven— el Mojave es entonces en sus textos la otra cara de las ciudades, y del *american dream*, esa utopía individual del dinero y el éxito.

En ese desierto viven, circulan más bien, los exiliados de la ciudad, los que no zafaron, los que sobran o no pueden llegar. Cuando no andan a caballo (como en *Far North*), en chatas más o menos destartaladas (como Eddie, en *Fool for love, Extraña pasión* en el cine) o directamente a pie (como Travis en *París, Texas)* los que lo recorren paran en moteles de segunda donde todas las mucamas hablan en español: el Mojave limita al sur con México y por allí ingresan los morochos del Tercer Mundo para agregarse al coro de fracasados.

"Escenario. La habitación de un motel barato; al borde del desierto del Mojave. Paredes pintadas de yeso de color verde desvaído. Una única cama de hierro fundido con cuatro postes, ligeramente desplazada del centro hacia la derecha del escenario, colocada horizontalmente al público. La cama tiene una colcha de color azul desvaído. Mesa metálica con tablero, muy gastado, de fórmica amarilla. Dos sillas metálicas a juego, con diselpo en forma de S de los años '50, y con asientos y respaldos de plástico amarillo, también muy gastados." (Fool for love)

En los moteles, cifra del desarraigo, de lo fugaz y lo clandestino, la sociedad de consumo tampoco brilla con luz propia: las canillas siempre gotean, abundan los cables sueltos, las bombitas peladas, los fósiles de una tecnología de ocasión: ex autos, heladeras y televisores que, como los cristianos, merecen nombre preciso de marca y modelo pero nunca cristiana sepultura.

Pero no sólo la escenografía se nutre de los desechos del éxito. También la lengua de los personajes es escasa, pavota, rutinaria hasta la exasperación, finalmente invadida por el sideral silencio del desierto. Admirador del teatro del absurdo europeo, Shepard en realidad despojó a esta técnica de un idioma que nada comunica de su carga grotesca y la tensó para colocarla en boca de sus cowboys y mujeres mediocres. Al hacerlo, despojó a sus piezas de muchos tics de vanguardia y las instaló en algo que, a falta de mejor mote, críticos como David William Foster llaman *hiperrealismo*. Este creciente *hiperrealismo* facilitó con los años la visibilidad de las obras de Shepard y su paso del *Off off Broadway* a Hollywood.

La penuria de lenguaje, que reemplazó también en el teatro de Shepard a los largos monólogos del teatro realista-psicológico anterior con personajes de clase media alta, parte de una necesidad de verosimilitud: ¿cómo hacer si no para que un cowboy discurra en voz alta, con sombrero y botas puestas, sobre su condición existencial y sin que la platea estalle en carcajadas?

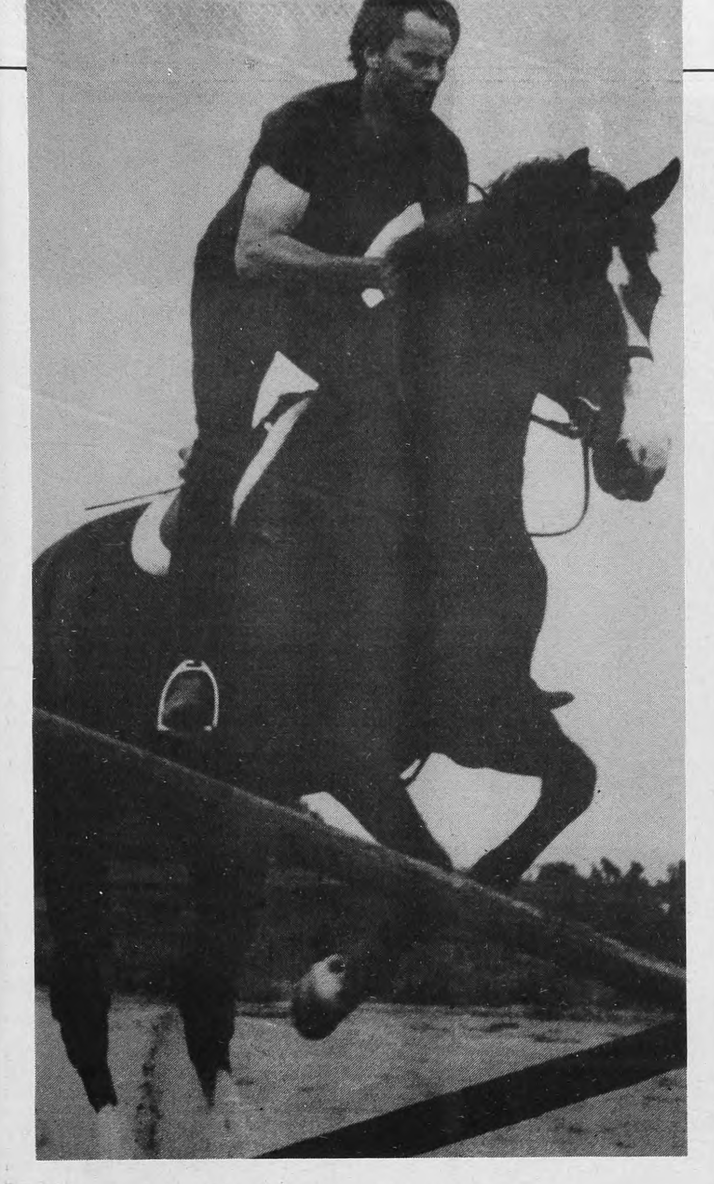
Pero la penuria de lenguaje es también penuria de objetivos. Geográficos, desde luego, para estos personajes que siempre deambulan. Y vitales: como el gaucho en la ideología del Centenario, el cowboy también fue en los Estados Unidos un arquetipo telúrico con que la cultura de masas chauvinista quiso conjurar a los inmigrantes que se agolpaban en las ciudades. Claro que para los cowboys (salvo para el de Marlboro, o para Reagan) el éxito nunca trascendió la pantalla y siempre vivieron marginados del poder y del dinero. Desde entonces y aún hoy, a medida que el campo se tecnifica, ellos se empobrecen, recalan en las ciudades, fracasan. Esta antiépica, ya narrada por ejemplo en *Perdidos en la noche (Midnight cowboy)*, es la que se presupone en las obras de Shepard.

Los cowboys, todos sus personajes, han fracasado en la ciudad y están de regreso en un desierto que cada vez se parece más al infierno. Escuchan mucha radio, ven mucha TV y nunca leen. Están embrutecidos y adentro de su cabeza pasan cosas que no entienden, que los superan. Y cuando las palabras no dan abasto se ponen violentos: en *París, Texas*, Travis, celoso sin pruebas, ata a su mujer a la cama; ella se suelta y quema la casa rodante mientras él duerme. Travis, alucinado, camina por el desierto durante cuatro días. En *Fool for love*, Eddie también quema el motel donde está su hermana-amante, ya para no perderla, ya para no tener que volver con ella.

La violencia pauta de otro modo el amor, que pierde en romanticismo y gana en otra ternura y otro trato: un tráfico lacónico de culpas, infidelidades y dependencias más ominoso pero menos hipócrita que el que sucede en las grandes ciudades, entre la gente *comme il faut*.

Para Shepard, el desierto del Mojave, como la Yoknapatawpha de Faulkner, el Macondo de Gabriel García Márquez o la Santa María de Onetti, es un microcosmos, en este caso de la sociedad yanqui de fines del siglo XX. Un espejo (no un mero espejismo del desierto) desde el cual mirar las ciudades. Un ámbito vecino pero casi lunar, extraterrestre, donde se amontonan los desperdicios materiales y humanos del *american dream* como en un vasto ghetto geológico.

Domingo 19 de febrero de 1989



¿Dónde están, Sam? ¿Todos sentados detrás de las cámaras?

SS: No. no, no. mire... parte de eso tiene que ver con el lugar donde *Far North* tiene lugar, que es al norte de Minnesota, una atmósfera muy del norte en la que los roles de los hombres y mujeres me parecen a mí muy diferenciados. Quiero decir, también lo son en otras partes del país, digamos en Texas, donde son al revés de Minnesota. Pero ahí, hay una sensación de que los hombres han perdido su lugar, y se han como evaporado. Y las mujeres parecen muy fuertes, muy de clan, muy orientadas hacia la familia a tal punto que si aún no han abandonado a los hombres, por cierto no los necesitan más. Y continuarán existiendo estén o no los hombres. Los hombres parecen estar a la deriva. Yo no sé por qué es eso, si por el país, o la cosa escandinava o los fríos inviernos...

KS: *Quizás los crudos inviernos hacen que se les marchite el pene.*

SS: (Se ríe) Es algo más que sólo una cosa sexual. Es mucho más que eso. Eso probablemente sea lo menos importante. Es *otra* cosa que eso.

KS: *¿Es la culpa de los hombres, o de las mujeres, o simplemente la culpa de la sociedad en que se encuentran?*

SS: No es la culpa de nadie. No creo que haya nada de culpa en eso. Es sólo una condición que se fue dando a través de los años. No tengo idea por qué se dio.

KS: *Así que otra vez en su trabajo está haciendo las preguntas pero negándose a dar ninguna respuesta.*

SS: Correcto. Es pretencioso dar respuestas. ¿Quién tiene las respuestas? Es una proposición ridícula dar respuestas. Solo los tontos y los políticos dan respuestas.

KS: *Su trabajo realmente no es político.*

SS: Bueno, quizás se podría verlo políticamente. Pero no me interesa *para nada* la política. No creo que la política jamás haya solucionado ninguno de los profundos problemas con los que nos confrontamos. En todo los casos, ha empeorado las cosas. Todo el mundo está a los alaridos por estos candidatos que están en la cama unos con otros. ¿A quién le importa un carajo? Son todos igualmente inaceptables. Yo simplemente no veo una esperanza en eso como solución a todo lo que nos enfrentamos.

KS: *¿Cree que hay temas políticos sobre los cuales uno no puede escribir?*

SS: Lo que sucede con los temas es que son efímeros. Si empezás a escribir sobre ellos, entonces mañana cambiarán. Mierda, en cinco minutos van a cambiar. Los temas no son lo importante. Hay algo más profundo que los temas, hay cosas que tienen que ver con asuntos... viejos. Y el asunto no ha cambiado. Siempre será el mismo. Es la misma cosa con la que siempre nos confrontamos. Y eso es lo que surge de los asuntos. Y a ellos hay que dirigirse. No quiero ser evasivo. Pero *es* misterioso. Al mismo tiempo es algo a lo que uno puede dirigirse. Y la única manera de dirigirse es en la instancia poética, en el sentido más verdadero. Uno va tras él a través de sentimientos de la misma forma en que un músico lo hace. Un músico no se dirige a temas; se dirige a algo más profundo.

KS: *¿Le incomoda cuando alguien se refiere a usted como un poeta?*

SS: No. Porque es la cosa más alta a lo que uno puede aspirar. Estoy hablando de ser poeta en el sentido real, no sólo hacer rimas. Quiero decir, es un viejo juego. Es la cosa realmente vieja, antigua, y todo empezó en el mismo lugar: el teatro. La música, la literatura, toda esa mierda aparecieron juntas en el mismo momento en el teatro.

SK: *Cuando hay competencia entre personajes en sus obras, hay una tendencia a volcarla en una forma de violencia. ¿Cree que la violencia es redituable?*

SS: No creo que la violencia sea absolutamente inútil. Es la mayor fuente de tragedia. Es un agujero sin esperanza del que no podemos escapar. Crecí en la violencia, con ella. Así que ha sido parte de mi vida. Pero me he puesto menos violento con los años. Mi fascinación por ella se ha ido borrando.

KS: *Cuando escribe, ¿escribe de imagen a imagen o de sonido a sonido?*

SS: Es lo mismo. Los sonidos son imágenes; las imágenes son sonidos. Las dos cosas están muy conectadas. Probablemente esté más conectado al sonido que a la imagen. Pero creo que están íntimamente conectados. Básicamente, cuando escribo tiene que ver con el movimiento. Algo se está *moviendo*.

Cowboys en desgracia

(Por Rolando Graña) En Nueva York, mientras era baterista, lavaplatos o simple adicto, Sam Shepard empezó a escribir obras de teatro que transcurrían lejos, en el desierto del Mojave, cordillera de por medio y justo detrás de Los Angeles y Hollywood.

Más allá de nostalgias biográficas —Shepard vivió y recorrió la zona cuando joven— el Mojave es entonces en sus textos la otra cara de las ciudades, y del *american dream*, esa utopía individual del dinero y el éxito.

En ese desierto viven, circulan más bien, los exiliados de la ciudad, los que no zafaron, los que sobran o no pueden llegar. Cuando no andan a caballo (como en *Far North*), en chatas más o menos destartaladas (como Eddie, en *Fool for love, Extraña pasión* en el cine) o directamente a pie (como Travis en *París, Texas*) los que lo recorren paran en moteles de segunda donde todas las mucamas hablan en español: el Mojave limita al sur con México y por allí ingresan los morochos del Tercer Mundo para agregarse al coro de fracasados.

"Escenario. La habitación de un motel barato, al borde del desierto del Mojave. Paredes pintadas de yeso de color verde desvaído. Una única cama de hierro fundido con cuatro postes, ligeramente desplazada del centro hacia la derecha del escenario, colocada horizontalmente al público. La cama tiene una colcha de color azul desvaído. Mesa metálica con tablero, muy gastado, de fórmica amarilla. Dos sillas metálicas a juego, con diselpo en forma de S de los años '50, y con asientos y respaldos de plástico amarillo, también muy gastados."(Fool for love)

En los moteles, cifra del desarraigo, de lo fugaz y lo clandestino, la sociedad de consumo tampoco brilla con luz propia: las canillas siempre gotean, abundan los cables sueltos, las bombitas peladas, los fósiles de una tecnología de ocasión: ex autos, heladeras y televisores que, como los cristianos, merecen nombre preciso de marca y modelo pero nunca cristiana sepultura.

Pero no sólo la escenografía se nutre de los desechos del éxito. También la lengua de los personajes es escasa, pavota, rutinaria hasta la exasperación, finalmente invadida por el sideral silencio del desierto. Admirador del teatro del absurdo europeo, Shepard en realidad despojó a esta técnica de un idioma que nada comunica de su carga grotesca y la tensó para colocarla en boca de sus cowboys y mujeres mediocres. Al hacerlo, despojó a sus piezas de muchos tics de vanguardia y las instaló en algo que, a falta de mejor mote, críticos como David William Foster llaman *hiperrealismo*. Este creciente *hiperrealismo* facilitó con los años la visibilidad de las obras de Shepard y su paso del *Off off Broadway* a Hollywood.

La penuria de lenguaje, que reemplazó también en el teatro de Shepard a los largos monólogos del teatro realista-psicológico anterior con personajes de clase media alta, parte de una necesidad de verosimilitud: ¿cómo hacer si no para que un cowboy discurra en voz alta, con sombrero y botas puestas, sobre su condición existencial y sin que la platea estalle en carcajadas?

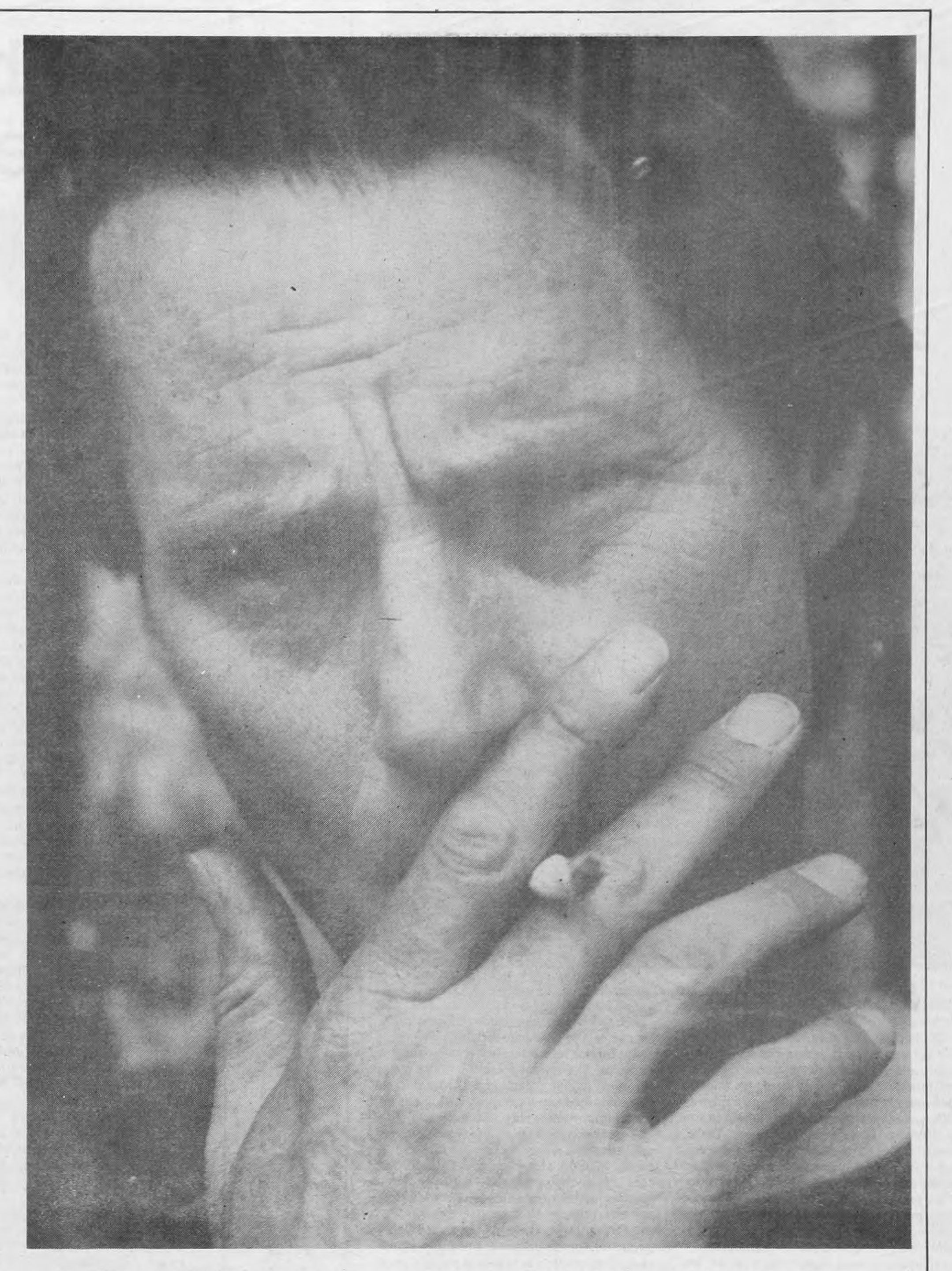
Pero la penuria de lenguaje es también penuria de objetivos. Geográficos, desde luego, para estos personajes que siempre deambulan. Y vitales: como el gaucho en la ideología del Centenario, el cowboy también fue en los Estados Unidos un arquetipo telúrico con que la cultura de masas chauvinista quiso conjurar a los inmigrantes que se agolpaban en las ciudades. Claro que para los cowboys (salvo para el de Marlboro, o para Reagan) el éxito nunca trascendió la pantalla y siempre vivieron marginados del poder y del dinero. Desde entonces y aún hoy, a medida que el campo se tecnifica, ellos se empobrecen, recalan en las ciudades, fracasan. Esta antiépica, ya narrada por ejemplo en *Perdidos en la noche (Midnight cowboy)*, es la que se presupone en las obras de Shepard.

Los cowboys, todos sus personajes, han fracasado en la ciudad y están de regreso en un desierto que cada vez se parece más al infierno. Escuchan mucha radio, ven mucha TV y nunca leen. Están embrutecidos y adentro de su cabeza pasan cosas que no entienden, que los superan. Y cuando las palabras no dan abasto se ponen violentos: en *París, Texas*, Travis, celoso sin pruebas, ata a su mujer a la cama; ella se suelta y quema la casa rodante mientras él duerme. Travis, alucinado, camina por el desierto durante cuatro días. En *Fool for love,* Eddie también quema el motel donde está su hermana-amante, ya para no perderla, ya para no tener que volver con ella.

La violencia pauta de otro modo el amor, que pierde en romanticismo y gana en otra ternura y otro trato: un tráfico lacónico de culpas, infidelidades y dependencias más ominoso pero menos hipócrita que el que sucede en las grandes ciudades, entre la gente *comme il faut*.

Para Shepard, el desierto del Mojave, como la Yoknapatawpha de Faulkner, el Macondo de Gabriel García Márquez o la Santa María de Onetti, es un microcosmos, en este caso de la sociedad yanqui de fines del siglo XX. Un espejo (no un mero espejismo del desierto) desde el cual mirar las ciudades. Un ámbito vecino pero casi lunar, extraterrestre, donde se amontonan los desperdicios materiales y humanos del *american dream* como en un vasto ghetto geológico.

Dos cuentos de Sam Shepard



Allá por los años setenta

Los muchachos querían que les hiciesen unos billares; peleaban en serio los viernes por la noche en plena carretera, deteniendo el tránsito. Sin navajas, pistolas ni cadenas. Sólo puños. Nadie quería sangre. No eran como las peleas de ciudad. Los bailes de Diligent River siempre atraían grandes gentíos y se libraban tremendas peleas entre pueblos rivales, como en los tiempos de El Monte Legion Stadium. El gran asesino era el aburrimiento. Ni trabajo ni billares, diez chicos para cada chica, y ésta solía, encima, ser fea, mala radio, viejos agonizantes y borrachos, tiendas de parroquia, un baile al mes y ni siquiera Rock and Roll, un juke box que siempre tenía los mismos discos, crudos inviernos nevados y neblinosos veranos. Lo más emocionante que llegaba a ocurrir era que alguien cazara un alce o un oso, y eso era muy poco frecuente. Entonces llegaron los de Estados Unidos. Primero un goteo y después todo un río. Evasores del reclutamiento, delincuentes, gente que huía de las ciudades, tipos que se pavoneaban a derecha e izquierda. Comenzó a circular por los pueblos cierta extraña literatura pornográfica. Grandes páginas a todo color con pollas y chochos y tetas y culos. Las drogas se filtraron por todas partes, colándose con la facilidad del aire salado del mar. En los bosques, ahogando bajo su estruendo el ruido de las sierras mecánicas, sonaba el Rock and Roll. Tipiis y cúpulas de extrañas formas, colores chillones y dibujos espeluznantes. En los sembrados, para pasmo de los cuervos, ondeaban largas pancartas con cintas colgando. Motocicletas monstruosas, pintadas de negro, con cromados, se zambullían en el barro de las pistas forestales. Estampidas de motos trucadas y de Harleys rugiendo por las calles de las aldeas de pescadores. Posters de los Rolling Stones pegados en las paredes de pajares e iglesias. Tatuajes que aparecían en los lugares más inimaginables de la piel de las chicas de por allí. Llamaron a la Montada, pero las cosas ya habían ido demasiado lejos. No había modo de distinguir a los chicos canadienses de los estadounidenses. Todo el mundo andaba jodiendo y mamando y fumando y pinchándose y bailando sin esconderse. Y desde lejos te llegaba el ruido de Estados Unidos, resquebrajándose por la mitad y hundiéndose estrepitosamente en el mar.

EL REMOLQUE FANTASMA

Un remolque fantasma avanza junto a los huertos de la parte trasera de las casas. Ha sido tomado por carteristas, putas mexicanas y perros. Antes había sido propiedad de un matrimonio de ancianos que lo había adquirido para instalarlo en el desierto, porque no estaban bien de los pulmones. Ahora yacen los dos en una zanja del Valle de la Muerte, decapitados. El conductor arrastra el remolque con una camioneta Chevrolet del '56 recién pintada de color azul metalizado. El conductor se dejó un ojo en el cuerno de una res cuando trataba de despellejarla viva. Cuando la radio no funciona canta canciones en castellano y habla idiomas raros. En la cama de la camioneta está atada con harapos, que trata de romper a mordiscos aunque no puede porque se quedó desdentada de tanto roer huesos de búfalo, una hembra de podenco Blue Tick que se llama Jude. Una niña de Oaxaca le va dando carne de antílope que previamente se ha pasado horas y horas royendo para tragarse el jugo; luego escupe la pulpa en la boca de Jude. El centro de atracción en el interior del remolque es la TV en color, y todo el mundo se sienta en semicírculo a su alrededor. Como no la desconectan nunca, ni de día ni de noche, el sonido se ha estropeado y el color está distorsionado, y sale un tono verde luminoso. Sólo le funcionan dos canales, y los dos dan siempre noticias, pero no parece que eso le importe a nadie. Hay un viejo llamado Felix que en lugar de ver las noticias se pasa el rato caminando muy pegado a las paredes del remolque, marcando los ángulos rectos y santiguándose con una imagen de Kennedy completamente desteñida y rota que sostiene con la mano izquierda. A veces aparcan en las afueras de la aldea y disparan al cielo un cohete que dibuja una telaraña dorada. Así se enteran los chicos del instituto de que ya han llegado. Nosotros nos asomamos a las ventanas el día siete de cada dos meses, y en cuanto vemos la señal bajamos por parejas, vestidos con pantalones ajustados con muchos remaches,y con chamarras bancas y ajustadas camisetas y el paquete de Camel sujeto en la manga de la camisa. Esperamos en el bosque junto a la zanja de drenaje, nos sentamos en nuestros Ford del '32 y hacemos señales intermitentes con los faros. Felix sale con una linterna y nos hace su señal de la misma manera. Entonces nos peleamos para ver cuál de nosotros va el primero. Las peleas son siempre silenciosas y breves porque no hay nadie que quiera quedarse completamente desfondado. Los que pierden son los últimos en ir, pero a veces es mejor porque para entonces las chicas están tan agotadas que hasta salen y nos llaman por el nombre. Siempre he tenido la sensación de que preferían a los que pierden. Una vez, una chica que se llamaba Lupe (era la más flaca) y yo hasta llegamos a corrernos al mismo tiempo. Ocurrió sólo una vez y jamás lo olvidaré. La siguiente vez que el remolque pasó por aquí, ella ya no estaba. Me dijeron que había muerto en San Diego. Un tipo le metió un afrodisíaco en su Coca-Cola y la dejó en el coche diciendo que iba por un condón. Cuando regresó, Lupe había muerto desangrada, con el cambio de marchas metido hasta el fondo en la vagina.

(De Luna Halcón, Anagrama, 1978).